



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA
DE INVESTIGACIÓN DE LA COMUNICACIÓN

ISSN 2341-2690
pp. 138 -147
Recibido: 20/12/2016

La ficción monumental de la radio actual en España. Las adaptaciones sonoras cinematográficas

Virginia Guarinos. Universidad de Sevilla. guarinos@us.es

Resumen

La situación de la ficción radiofónica actual en España refleja una casi desaparición de este género y sus distintos formatos. Las nuevas formas de hacer ficción y la experimentación sobre ella se han comenzado a vehicular por las vías propiciadas por las nuevas tecnologías, abriendo una brecha cada vez mayor entre la ficción de las grandes cadenas generalistas y los nuevos medios para la ficción sonora. La existencia de podcasts en estas cadenas, como repositorios donde almacenar dicha ficción no es suficiente para determinar la existencia de un nuevo lenguaje narrativo ficcional por parte de la radio convencional, que conserva las fórmulas más tradicionales de construcción de los relatos radiofónicos de ficción. Este hecho queda ilustrarlo a través del análisis de dos adaptaciones cinematográficas de Radio Nacional de España y la Cadena SER.

Palabras clave

Ficción sonora, adaptación cinematográfica, RNE, Cadena SER, radio, análisis multimodal.

Abstract

The situation of the current radio fiction in Spain reflects an almost disappearance of this genre and its various formats. The new ways of doing fiction and experimentation on it have begun to vehicular along the tracks, favored by new technologies, opening a growing between fiction of large general-interest channels and new media for sound fiction gap. The existence of podcasts in these chains, as repositories to store this fiction, is not sufficient to establish the existence of a new fictional narrative language by mainstream radio, which retains the most traditional forms of construction of radio fiction. This is to illustrate through the analysis of two film adaptations of Radio Nacional de España (RNE) and Cadena SER.

Keywords

Sound Fiction, Film Adaptation, RNE, Cadena SER, radio, multimodal analysis.

Sumario

1. Introducción. 2. Objetivos y metodología. 3. Las adaptaciones monumentales de Radio Nacional de España y la Cadena SER. 4. Las últimas adaptaciones: *El joven Frankenstein* y *Qué bello es vivir*. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

1. Introducción

La telenovela *Cita a ciegas*¹ (Cuatro, 2014) contaba con un personaje, Lucía, que conduce un programa de radio, *Morning Glory*, que se emitía (y se emite con el mismo nombre) de forma «real» y que podía ser escuchado por los espectadores de la serie, a modo de expansión transmedia radiofónica. No hace mucho, uno de los personajes de la serie de TVE, *El Ministerio del Tiempo* (RTVE, 2015-2016), que en su segunda temporada inicia un despliegue de contenidos multiplataforma, desaparece temporalmente de la misma pero continúa en contacto con la audiencia a través de un diario con formato de píldoras de ficción sonora, *Tiempo de valientes*² a través de RNE. De este modo la radio española actual se suma y forma parte de los universos transmedia expandidos, haciendo avanzar la modernidad de las radios convencionales de nuestro país, aunque existen tendencias que defienden que lo transmedial implique también la participación del oyente como prosumidor (García González, 2013; Cavalcanti y Ramos, 2015). La intermedialidad que en su momento supusiera, por poner un ejemplo, el caso de la radionovela *Ama Rosa*, con idas y vueltas de radio a teatro, a novela e incluso a cine, evoluciona y resulta ya insuficiente en los momentos en que nos encontramos, donde el podcasting está efectuando un cambio en la comunicación sonora que no solo afecta a cuestiones de tecnología, sino, y especialmente, a la narrativa sonora y a la relación emisión-recepción y lo que ello implica a la hora de construir el relato en sí mismo (McHugh, 2016).

Podcasts, transmedialidades y nuevas fórmulas donde la radio forma parte de otras macroconstrucciones ficcionales... pero lo cierto es que la radio generalista española, salvo casos muy aislados y conocidos, por tradición ficcional, continúa anclada en los formatos clásicos de ficción radiofónica, cuando no en la ausencia absoluta de ficción. De hecho, en las publicaciones en las que se hace referencia al futuro de la radio y sus nuevos perfiles profesionales, propiciados por las nuevas tecnologías y el cambio del paisaje de la producción y recepción sonoras, se hace referencia a la programación musical e informativa, pero nunca se habla de las ficciones (Gallego y García, 2012; García González, 2013). La apariencia de modernidad de las generalistas se queda en precisamente eso, apariencia, tan solo por la existencia de podcasts de sus programas en las plataformas virtuales, en sus webs, que usan como repositorios sonoros para libre audición según demanda, pero no se usa el podcast como si lo hacen otros usuarios de la red. En cierto modo, lo más adecuado a la nueva era de la radiofonía móvil para las radios convencionales puede que sea esta posibilidad de la escucha a demanda a través de estos programas cuyos podcasts pueden ser oídos cuando y donde convenga, de ahí la pronta adaptación de las principales emisoras españolas a modelos de app para dispositivos móviles, de modo que la audiencia permanezca o se incremente (Piñeiro y Videla, 2013), aunque sea sin experimentación real sobre las formas radiofónicas ficcionales, quedando cada vez más lejos de la radiomorfosis que se está produciendo por otros vehículos de comunicación. Las nuevas formas de hacer ficción sonora (Ortiz Sobrino y López Vidales, 2011) propiciadas por la convergencia de medios y, especialmente, por los medios móviles, que cuentan con las nuevas audiencias (Loviglio y Hilmes, 2013) tienen el reto de la fidelización de nuevas audiencias, pero no el de mantenimiento de la fidelización de las audiencias anteriores, como sí lo tienen las radios convencionales generalistas de cobertura nacional, donde la experimentación en ficción sonora puede ser un elemento de distorsión.

Como afirma Soengas, «en la nueva era de la información han cambiado completamente los códigos y las normas vigentes durante décadas, muchas de las cuales ahora quedan totalmente inservibles, especialmente aquellas que afectan a los procesos de producción y de acceso a la información, que ya se rigen por otros parámetros. Y precisamente aquí es donde se advierte uno de los principales problemas de la radio actual: la convivencia en algunas emisoras de infraestructuras tecnológicas modernas con organigramas tradicionales salpicados de formatos poco novedosos, porque la renovación no siempre se ha hecho de forma integral, lo cual genera una serie de choques o desajustes que impiden optimizar las posibilidades que ofrece la tecnología y dar respuesta a las necesidades de la audiencia» (2013:26). Y mientras tanto, en las plataformas sonoras, en los audioblogs, en las radios online, pueden encontrarse cientos de ficciones sonoras, muchas experimentales, muchas otras clásicas (relatos, radionovelas, radioteatro...) en proporción mucho más alta que la que se encuentra en la radio convencional, lo que indica que continúa existiendo un gusto por la ficción sonora, también de vanguardia. Y no solo se está generando nueva ficción, también nuevas investigaciones sonoras, con el sonido, no sobre el sonido, empíricas, mucho más que interesantes sobre la sonosfera, como las recientes sobre los sonidos de la guerra o las culturas del sonido³, o experimentaciones sobre el propio silencio (Green, 2016) o el Net.sound Art, arte sonoro en el ciberespacio, que se generan y difunden por internet, más allá del podcast «tradicional» (Morgado y López, 2016), como la creación de esculturas sonoras, como de paisajismo sonoro de ciudades, experiencias muchas de ellas creadas de forma colaborativa, como también la inmersión sonora o el randomwalk⁴.

¹ Emitida diariamente desde marzo a septiembre de 2014, con un total de 140 episodios. Puede verse y oírse en los enlaces <http://www.cuatro.com/ciegaacitas/> y <http://www.radioset.es/morningglory/> Recuperados el 22 de octubre de 2016.

² Con un total de seis capítulos, desde el 15 de febrero hasta el 21 de marzo, estas microficciones, de unos tres minutos, se emitieron el mismo día de emisión por televisión de la serie y narraba la aventura del personaje Julián Martínez en su estancia en Cuba. Los podcasts se encuentran en <http://www.rtve.es/television/ministerio-del-tiempo/podcast/> Recuperado el 23 de octubre de 2016.

³ Véase al respecto el enlace <http://reframe.sussex.ac.uk/culturesofsound/contents/> Recuperado el 20 de octubre de 2016.

⁴ Contrástese el realizado recientemente en La Casa Encendida de Madrid en <http://randomwalkradio.tumblr.com/post/143573992365/random-walk-en-aadk-radio-s%C3%A1bado-2016-04-30> Y otras pueden oírse en <http://xperimentaradio.com/sitio/index.php> Recuperados el 19 de octubre de 2016.

2. Objetivos y metodología

Partiendo de esta idea de ficción tradicional y poco arriesgada en el panorama radiofónico generalista español, el objetivo de este trabajo es el de analizar un formato ficcional, que hemos denominado «monumental» por tratarse del formato del gran relato radiofónico, de una hora o más de duración, de origen adaptado, de relatos fílmicos, donde el rendimiento de los códigos sonoros y no sonoros están muy disminuidos en comparación con la ficción clásica anterior y con las nuevas ficciones, de extensiones menores.

Teniendo en cuenta la evolución y estancamiento de las metodologías de análisis comparado del discurso, la teoría de la adaptación, en este caso, resulta insuficiente, en tanto que la adaptación de cine a radio es escasa y además conjuga dos universos de códigos muy diferentes. Se aplica por ello, por considerarlo multiforme y más completo, el análisis multimodal, puesto que, tanto el cine como la ficción radiofónica, son en sí mismo también discursos multimodales. El análisis del discurso tradicional, de base sobre estudios literarios no permite alcanzar la complejidad de la adaptación de un texto multimodal (cine) a otro también multimodal (radio). Por su parte, el análisis del discurso multimodal supone la superación del lenguaje como objeto de estudio predominante en el análisis del discurso en pos de reconocer la necesidad de considerar e integrar conceptual y metodológicamente todos los modos de significación que intervienen en un proceso comunicativo.

Siguiendo los mecanismos metodológicos de Bateman y Schmidt (2012) y de Wildfeuer (2014), se ha seguido el procedimiento de doble visionado de las películas analizadas: uno primero sin imágenes visuales, es decir, solamente a partir de la audición de las películas, y otro segundo como visionado completo de imágenes visuales y auditivas, que permita aislar la naturaleza sonora de los dos filmes y su papel a la hora de conjugarse con las imágenes visuales de los mismos. A partir del proceso analítico practicado por Janina Wildfeuer (2014), se ha tenido en cuenta la consideración de los niveles visuales, sonoros y narrativos de los textos para atender a los distintos niveles de significación que intervienen en un texto audiovisual.

Se intenta con ello colaborar a la suma de los escasos trabajos sobre ficción radiofónica, como ha puesto de manifiesto Piñeiro, además de añadir un modo más de aplicación metodología que ayude a encontrar un camino más en -como también afirma Piñeiro- «las carencias de carácter epistemológico de la investigación radiofónica» (2015: 1183).

3. Las adaptaciones monumentales de Radio Nacional de España y la Cadena SER

Como el caso de *Ama Rosa*, anteriormente citado, existen otros más recientes de adaptaciones de radio a cine, el de *Cándida* (Cadena SER, Gomaespuma), por ejemplo. No obstante, la adaptación cinematográfica de radionovela, sin ser extraña al medio sonoro, no es tan frecuente como esta otra fórmula que nos ocupa. La presencia del cine en las ondas se produce casi desde los orígenes del propio medio: la historia de la radio ya documenta las retransmisiones de películas en directo desde las salas de exhibición y los programas de adaptaciones de filmes tuvieron un gran momento de esplendor en espacios como el *Lux Radio Theatre* (1934-1955)⁵, en cuyas veintidós temporadas llegó a adaptar 926 películas interpretadas en muchas ocasiones por los actores que en su momento las realizaron (Billips y Pierce, 2011). Esta larga trayectoria internacional en adaptaciones cinematográficas, poco practicada en la radio española, recuerda que muchos formatos que hoy se ven en televisión y radio estaban ya previamente ensayados y consolidados como programas radiofónicos (Hilmes y Loviglio, 2002), aunque en la memoria de los oyentes puedan resultar novedosos.

Otro de los productos que se aproxima a la adaptación cinematográfica es la audiodescripción, el relleno de vacíos de diálogos en las películas para ser oídas por receptores invidentes, relatos que componen la audioteca de la ONCE y que hoy son ya obligatorios, por una cuestión de accesibilidad audiovisual para personas con discapacidad visual en la comercialización de DVDs junto con la subtitulación para la discapacidad auditiva. No obstante, la audiodescripción, por recomendación de los expertos psicólogos, no conlleva adaptación, sino que incluye un narrador que describe acciones visuales de una manera aséptica y distanciada y sin dramatización⁶. Si bien, la adaptación radiofónica supone otro tipo de trabajo multimodal de intermedialidad y transcodificación que derive en un relato por completo radiofónico en su estructura expresiva. Y eso es lo que han estado produciendo tanto la SER como RNE en los últimos años.

RNE se prodiga en ficción, como radio pública y radio servicio que pueda atender a un amplio abanico de audiencias, mientras que la SER lo hace mucho menos. Recientemente, esta última cadena ha mantenido el programa *Ser o no ser*⁷, que recupera y comenta obras del mítico *Teatro del Aire* añadiendo adaptaciones contemporáneas. Cinco programas, entre julio y septiembre de 2016, componen este homenaje ficcional, además de las ficciones de misterio y terror intercaladas en el programa de *Negra y criminal*, de emisión semanal en la madrugada del sábado al domingo, estrenado en marzo de 2016. Y completa el repertorio, planteada como “regalo de navidad” para los oyentes, la adaptación cinematográfica *Qué bello es vivir* (25 de diciembre de 2015), sigue a las

⁵ Puede encontrarse la relación completa en <http://www.audio-classics.com/lluxradio.html> (recuperado el 13 de octubre de 2016).

⁶ En este sentido se produjo la experiencia de Canal Sur Radio con RTVA, la televisión autonómica de Andalucía, con la emisión simultánea de película en televisión y su audiodescripción en el correspondiente canal de radio desde 1995. Véase al respecto Orero, Pereira y Utray, 2007.

⁷ Enlace http://cadenaser.com/programa/ser_o_no_ser/ Recuperado el 22 de octubre de 2016.

dos ediciones anteriores: *Our Town*, adaptación de Thornton Wilder, emitida el 25 de diciembre de 2014, y *Cuento de Navidad*, de Charles Dickens, emitido el 25 de diciembre de 2013.

La ficción en RNE más reciente emite títulos como *El quijote del siglo XXI*, en antena desde abril de 2015, en que también emitió la serie *Carlos de Gante y Tiempo de valientes*, como diario de uno de los personajes de la serie televisiva de TVE *El Ministerio del Tiempo*, ya comentado. La última adaptación de cine ha sido *El joven Frankenstein*, emitida el 23 de febrero de 2015, como colofón, antes de cambiar de estrategia de programación ficcional, a una lista de adaptaciones que contempla la del 25 de junio del 14, en que se emitió *La isla del tesoro*, la del 22 de abril de ese mismo año, *Ricardo III*, o *Blade Runner*, el 28 de enero del 14. *Un mundo feliz* fue la única gran producción de 2013, en junio de 2013, como lo fue en 2012 *La vida de Bryan*, el 22 de febrero. En 2011 adaptó *Drácula*, el 22 de marzo, y el 22 de junio *Extraños en un tren*. *El exorcista* se emitió el 5 de julio de 2010, *Psicosis* el 9 de febrero. Y el 11 de julio del 2009, todo comenzó con *El perro del hortelano*. Como puede observarse, no existe criterio de selección aparente entre los títulos adaptados, ni en contenidos, ni en autores ni en géneros adaptados a su vez por el propio cine, ni en directores, como tampoco hay criterio de emisión, de una irregularidad manifiesta, pues, como reza en la web de podcasts de la emisora los programas ficcionales son: «Ficción sonora (sin periodicidad fija)»⁸.

Lejos de tratarse de una falta de ideas para producir guiones originales para radio, más bien parece falta de riesgo a la hora de programar estas obras, puesto que los títulos pertenecen a películas de gran interés en su momento para el público general, y los actores, muy conocidos por el cine o las series de televisión, actúan como reclamo para las audiencias puntuales. Esta falta de riesgo en la programación ficcional corre paralela a la falta de riesgo narrativo y de producción que estos relatos adaptados presentan, como puede verse en el siguiente análisis.

4. Las últimas adaptaciones: *El joven Frankenstein* y *Qué bello es vivir*

Como dice Ricardo Haye, refiriéndose a la actual situación de la radio generalista con respecto a la ficción, «la escenificación, la puesta en acto, casi no existe. De ese modo, se pierde la posibilidad de una experiencia mucho más vívida, más plena, con situaciones dramáticas, diálogos, conflictos y personajes que actúan para resolverlos. Y con un mundo de imágenes sonoras más rico» (2010: s/p). Siendo así, estas dos adaptaciones de gran formato, solo por existir ya cuentan con el valor del esfuerzo de la propia cadena, planteadas como extras de programación, si bien, las audiciones y análisis arrojan una comparativa que denota un trabajo de adaptación que no pone a pleno rendimiento los códigos sonoros radiofónicos y que se ve coartada por el tiempo y el coste de producción y emisión, así como su rendimiento posterior.

Las adaptaciones analizadas ha sido la comedia estadounidense *El joven Frankenstein* (*Young Frankenstein*, Mel Brooks, 1974) y *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946, adaptación a su vez del cuento de Philip van Doren Stern, *The Greatest Gift*, de 1943).

A modo de muestra, se concentran en tres cuadros comparativos el cotejo para el análisis de la labor adaptadora de las dos primeras secuencias, tanto de la película adaptada, como del relato radiofónico resultante de la dicha adaptación. Cada tabla corresponde a los niveles de lo sonoro, lo visual (real o sugerido, en el caso del relato radiofónico), así como el nivel de lo narrativo.

La parodia del cine de terror elegida por RNE presenta los siguientes usos de los códigos en los tres niveles referidos.

Tabla 1. Nivel Sonoro

	Secuencia 1 Cine	Secuencia 1 Radio	Secuencia 2 Cine	Secuencia 2 Radio
Diálogos			Recurrentes, preguntas/respuestas	
Música	Música de terror de inicio Música violín melancólica	<i>Mr. Sandman</i> Música de informativos <i>All by myself</i>	Música de tensión al final de la secuencia	Encadenando con la sec anterior. Signo de puntuación, resuelve.
Efectos	<ul style="list-style-type: none"> - Tormenta, lluvia, campanadas de reloj (12 de la noche) - Crujido de ataúd abriéndose - Crujido al retirar la caja del interior del ataúd 	Señales horarias de radio		Tic-tac reloj pared
Silencio				

Tabla 2. Nivel visual

⁸ Todos los podcasts se encuentran en <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ficcion-sonora/> Recuperada el 24 de octubre de 2016.

	Secuencia 1 Cine	Secuencia 1 Radio	Secuencia 2 Cine	Secuencia 2 Radio
Diálogos descriptivos			Sí	
Narrador		Locutor de radio Locutora informativo		Narrador localizador de la notaría en la que se va a abrir el testamento (masculina grave distanciada) "Baviera, al mismo tiempo"
Efectos ambientales	Exteriores téticos, noche, blanco y negro. Recorrido travelling sobre patio exterior del castillo		Tiza sobre la pizarra, gong de llamada a bedeles, ruedas de camilla, risas, agua al lavarse las manos, puerta que se abre, pasos camilleros, lamentos enfermo, aplausos, puerta que se cierra	Puerta que se abre Reloj
Silencio	Paso de secuencia		Paso de secuencia	
Rótulos	<ul style="list-style-type: none"> - Título de la película y créditos. Tipografía gótica - Sobre ataúd: Baron Von Frankenstein, introducción al personaje 		Escritura y dibujos en la pizarra del aula	
Planos	Travelling exterior, de general a zoon in Traveling interior de detalle a general (reloj, chimenea, ataúd)		Detalle de la caja y general del aula de medicina	
Efectos visuales	<ul style="list-style-type: none"> - Cortinilla circular, paso de secuencia 		<ul style="list-style-type: none"> - Cortinilla circular, paso de secuencia 	

Tabla 3. Nivel narrativo

	Secuencia 1 Cine	Secuencia 1 Radio	Secuencia 2 Film	Secuencia 2 Radio
Estructura diegética	2 min sobre plano fijo en zoom in de créditos de castillo tético sobre montaña Acción de robo	<ul style="list-style-type: none"> - Diégesis informativo, 20 horas. - Una de las noticias es apertura testamento Frankenstein 	Clase y explicación del personaje principal sobre su parentesco con Frankenstein	En paralelo dos lugares simultáneos
Estructura temporal	Localización temporal por escenografía, detalle de reloj dando las 12	Localización espacio-temporal exacta: 5 de mayo de 1955. NY, 8 de la tarde.	Elipsis lineal progresiva de paso de Sec 1 a Sec 2	Lineal
Número personajes	Uno	<ul style="list-style-type: none"> - Locutor radio - Periodista de radio, mujer 	Dos y figuración (alumnos, bedeles, enfermo). El personaje de la caja está en el aula y permanece callado todo el tiempo	Seis: notario, pareja de ancianos (hombre y mujer), tres mujeres más, una madre con su hija y otra más, también joven.

Construcción personajes	Cadáver dentro de ataúd efecto sorpresivo de tapa que se abre de repente. Solo manos.		Presentación personaje de espaldas, cuando un alumno pregunta y pronuncia su nombre, se presenta al dr. Frankenstein en primer plano.	Por lo que dicen unos de otros y de sí mismos. Por la lectura del testamento se averigua la relación de parentesco de cada personaje aparecido en esa sala, además de sus nombres, así como de la existencia de un nieto que vive en NY. Localización del nieto
Acciones	- Manos que intentan varias veces retirar caja de manos del cadáver		Explicación del funcionamiento del cerebro del profesor. Discusión con un alumno sobre las actividades de su abuelo. Se clava un escalpelo en el muslo sin querer.	Reunión de personas en lectura de testamento y protestas
Situaciones	Robo de la caja		Clase de medicina	Ancianos esperando
Ambientes	Lúgubres de interior de castillo	Vacío de estudio de radio		Indefinido

La primera secuencia cinematográfica es eliminada y no se corresponde con la primera sonora. Podría interpretarse que se trata de una cuestión de economía narrativa, no obstante, la primera secuencia cinematográfica es totalmente visual, sin diálogos y ayudada de rótulos, lo que significaría un descalabro en el relato radiofónico, puesto que comenzar un relato solo con efectos y música no ayudarían a la localización. La teoría de la economía narrativa quedaría debilitada puesto que el relato radiofónico añade una secuencia completa, la segunda que no existe en el relato cinematográfico, como tampoco el informativo radiofónico con el que se inicia y que sirve de localizador espacio-temporal y de introducción al personaje principal y el conflicto que conlleva su aparición en el testamento, ya desarrollado en la secuencia segunda.

El apoyo de narrador para el relato radiofónico, de nueva creación, se vuelve necesario para hacer de conductor de la historia, no necesario en la película, cuya visualidad no puede ser traducida en efectos o palabras en su totalidad.

Resulta sorprendente que los recursos sonoros de la película sean más abundantes, en el plano de lo diegético, que en el relato radiofónico, que cubre esa carencia de efectos que amueblan la escena con las descripciones de narrador y personajes y escasos efectos, perdiéndose mucha información que era relevante en el filme y ya no lo es en el relato radiofónico. Igual sucede con ciertas acciones y situaciones, que son visualizadas en la película y no aparecen en el relato radiofónico. Teniendo en cuenta que la mayor parte de ellas hacen referencia a lo cómico, el relato pierde en comicidad con respecto a la película, pues se mantiene la mayor parte del tiempo en el terreno de lo dialogado, perdiendo frescura y gags visuales.

Lo mismo sucede con la caracterización de los personajes, de los que apenas se dispone de información, porque en la adaptación se ha cuidado más dar notas sobre su pasado y sus relaciones en momentos anteriores de la historia que la definición física de los mismos, tanto que, a lo sumo, si el oyente ha estado atento, puede imaginarse por conocimiento previo de la moda de los años 50, veinte menos de los que sirven de localización para la película, de la década de los 70.

El total de 12.07 minutos de película se reduce a 5.24 de radio. La contracción de relato, a base de eliminación de personajes, escenas y situaciones, y condensación de diálogos, concluyen un texto radiofónico de 1.18 horas, frente a 1.45 de cine.

Queda eliminada toda posibilidad de traducción sonora de los tipos de planos o de la ambientación artística de los escenarios, como también del recurso al blanco y negro de la película, cuestiones que no encuentran correspondencias sonoras ni con recursos técnicos que evoquen el blanco y negro o los espacios góticos ni a través del diálogo descriptivo de lugares.

La versión de Eduardo Mendoza de *Qué bello es vivir*, fue dirigida por el también actor José María Pou, con realización de Mariano Revilla y Alfonso Sanz, e interpretada por Javier Cámara, José Sacristán y Aitana Sánchez-Gijón en los principales papeles. La observación comparada entre la película y el relato sonoro se resume en los siguientes cuadros.

Tabla 1. Nivel sonoro

	Secuencia 1 Cine	Secuencia 1 Radio	Secuencia 2 Cine	Secuencia 2 Radio
Diálogos		Explicativos	Naturales	
Música	Música navideña orquestal Música orquestal violines PF	Orquestal navideña Música de arpa signo puntuación paso a historia de telling a hearing		De campanillas PF, resuelven. Música dramática al final de la secuencia PF a PP
Efectos	Criterio de niños	Efecto eco para diálogo celestial	Caja registradora Silbidos Pasos Cucharilla en cristal	Lápiz del aprendiz de ángel tomando anotaciones Campanilla de puerta Portazo Tortazo en la cara
Silencio				

Tabla 2. Nivel visual

	Secuencia 1 Cine	Secuencia 1 Radio	Secuencia 2 Cine	Secuencia 2 Radio
Diálogos descriptivos	Monólogos de personajes rezando Diálogos explicativos entre dios y José y el aspirante a ángel	Sí		Sí, en la diégesis 1
Narrador	Personaje divino, omnisciente	Externo, omnisciente, localiza espaciotemporalmente, presenta personajes. Narrador interno, Dios, que cuenta la historia de niño del personaje principal	El mismo personaje	Homodiegético, Dios
Efectos ambientales	Gran nevada, noche El cielo		Encadenados, paso de secuencias	
Silencio				
Planos	Blanco y negro, generales		Generales, detalles, primeros, Detalle telegrama	Fondo de efectos, PP diálogos
Efectos visuales	Encadenados de exterior de local a otros, desenfokes	Sin correspondencia	Sombras en movimiento de las aspas de ventilador de techo	Sin correspondencia sonora
Rótulos	Créditos sobre postales de ilustraciones navideñas En escenografía indicador de localizador geoespacial: Bedford Falls	Información proferida por el narrador	Coca cola Empresas y locales por lacalle	Sin equivalencia sonora

Tabla 3. Nivel narrativo

	Secuencia 1 Cine	Secuencia 1 Radio	Secuencia 2 Cine	Secuencia 2 Radio
Estructura diegética	Compleja, dos diégesis superpuestas, con flash back visual sobre la infancia del protagonista	Telling a hearing	Flash back, diégesis 2 desarrollo	Dos diégesis: principal y subordinada, Paso de hearing a telling y a hearing de nuevo

Estructura temporal	Lineal regresiva con flash back	Lineal	Elipsis economía narrativa en interior de flash back	Flash back
Número personajes	Cuatro: el niño y tres celestiales	Aprendiz de ángel, alguien importante (dios) personaje principal George	Dos niños y sus amigos, los tres seres celestiales, el tendero, dos niñas	Aprendiz, dios, el boticario y George
Construcción personajes	Por lo que dicen otros personajes, por visualización de acciones de cada uno	Descripción de narrador	Descripción de narrador	
Acciones	Juego de niños en flash back		Accidente por juego y salvamento en placa de hielo	
Situaciones	Diálogo			
Ambientes	Celestial abstracto y ruralidad nevada		Ciudad, exterior día y campo nevado. Principios siglo XX	

Planteados con objetivos muy diferentes a las adaptaciones de RNE, esta es un «regalo de Navidad» para los oyentes, algo extraordinario y gozoso para los propios productores desde la SER, un regalo también para los mismos intervinientes en la producción, con una selección del original buscada por temática y atendiendo a la fecha navideña. El planteamiento de RNE es distinto y la selección de las películas adaptadas desde 2009 a la fecha han oscilado entre comedia, suspense, terror, combinando grandes títulos no especialmente «audiodescriptibles» o adaptables. La complejidad de esta adaptación y su riqueza es superior a la anteriormente analizada, pero esta comparación no sería justa si no se dijera que dicha motivación de origen se suma a la casi inexistencia de ficción en la cadena, lo que implica un derroche necesario a la hora de enfrentarse una vez al año a este tipo de producciones.

La estructura diegética compleja de la película es respetada y sonorizada, jugando con montajes en paralelo y usando la técnica del eco para sugerir el espacio atemporal que supone el cielo divino donde se desarrolla la situación de diálogo entre dos de los personajes, que se constituyen como narrador y narratario y que ayudan, sin necesidad de un narrador externo, al paso del discurso indirecto al directo, del telling al hearing. De igual modo, el uso de efectos para amueblar la escena y hacerla completa y llena, especialmente en exteriores, convierte a la adaptación en rica desde el punto de vista ambiental y de creación de atmósfera, como también sucede con el uso de la música, con una función muy expresiva y de acompañamiento de estados de ánimo de personajes.

No obstante, de nuevo, existe información visual no traducida a sonora en lo concerniente a construcción física y gestual de personajes o referencias temporales. Por ejemplo, en la película el rostro del viejo boticario, con su gran puro en la boca o el hecho de estar los ventiladores de techo funcionando, como indicador de paso de invierno a verano entre secuencias, no encuentran correspondencia en el relato sonoro. La economía narrativa radiofónica provoca estas eliminaciones, a las que se suma la desaparición de personajes superfluos para la acción, como sucede con uno de los tres personajes divinos del filme, reducidos a dos, o las niñas de la botica, cuya escena es eliminada.

Las dos secuencias filmicas aquí analizadas duran 11.55 minutos (de una duración total de 122 minutos), frente a los 4 de relato sonoro (de un total de 60).

5. Conclusiones

La manera de producir audiodrama para emisión en directo y para descarga o audición online es diferente y aunque estos podcasts pueden oírse de ambas formas, su naturaleza discursiva pertenece a la primera. Constituyen discursos tradicionales, desde el punto de vista de la narrativa radiofónica, que no suponen novedad para los oyentes clásicos, lo que traduce en una brecha con respecto a la experimentación sonora que se está produciendo fuera de las ondas radiofónicas.

En cualquier caso, la atención al uso de los recursos sonoros de ambas adaptaciones deja de manifiesto que, paradójicamente, los relatos cinematográficos adaptados potencian más lo sonoro que los propios relatos radiofónicos derivados, lo que denota una falta de práctica o de interés o economía para alcanzar la riqueza sonora que poseían los antiguos relatos radiofónicos de ficción. Este adelgazamiento de los elementos sonoros va acompañado por una hipertrofia de los diálogos, sobre los que recae toda la responsabilidad de construcción de historia, personajes, situaciones y acciones. Este hecho produce un relato también hipertrofiado donde se privilegia al personaje por encima de otros elementos constitutivos de narración. Donde se igualan relato cinematográfico y radiofónico es el uso del silencio. El horror al vacío sonoro de ambos medios hace que este recurso no exista de forma absoluta, sino como ausencia de otros sonidos hasta dejar solo uno, desapareciendo las potencialidades de las funciones del silencio como signo de puntuación, como pausa reflexiva o impás dramático.

Como refiere Ricardo Haye (2010), el relato es imprescindible porque convoca a la imaginación y agudiza la sensibilidad de los oyentes. Cuando la radio lo recupere, dejará de mostrarse tan desnuda de arte. No es el mejor momento para la ficción en la radio

española, a pesar de estos intentos de monumentalidad ficcional. Este poco fuele ficcional de nuestra radio no mira hacia fenómenos de otros países como los de *This american Life*, *Radiolab* o *SerialP*.

6. Bibliografía

- Bateman, J. y Schmidt, K. (2012). *Multimodal Film Analysis. How Films Mean*. New York: Routledge.
- Billips, C. y Pierce, A. (2011). *Lux Presents Hollywood: A Show-by-show History of the Lux Radio Theatre and the Lux Video Theatre, 1934-1957*. Jefferson: McFarland.
- Cavalcanti, J. y Ramos, F. (2015). The Use of Transmedia Storytelling in the Radio Universe. Oliveria, M. y Ribeiro, F. (eds.). *Radio, Sound and Internet Proceedings of Net Station International Conference*, 200-208.
- Dann, Lance (2014): Only Half the Story: Radio Drama, Online Audio and Transmedia Storytelling. *The Radio Journal. International Studies in Broadcast and Audio Media*, 12 (1-2), 141-154.
- Gallego, J. I., y García, T. (eds.) (2012). *Sintonizando el futuro. Radio y producción sonora en el siglo XXI*, Madrid, IRTVE.
- García González, A. (2013). De la radio interactiva a la radio transmedia: nuevas perspectivas para los profesionales del medio. *Icono* 14, 11-2, 251-267.
- Green, L. (2016). Silence. *Sequence. Serial Studies in Media, Film and Music*, 5-1, <http://reframe.sussex.ac.uk/sequence5/> Recuperado el 20 de octubre de 2016.
- Guarinos, V. (2011). Géneros Ficcionales en la Radio de la Web. Ortiz Sobrino, M.A. y Vidales, N. (eds.). *Radio 3.0. Una nueva radio para una nueva era. La democratización de los contenidos*. Madrid: Fragua, 189-212.
- Haye, R. (2010). Trayectoria centenaria de la radio. Ciclo sobre la narrativa argentina. Recurso online <http://www.fundtv.org/ciclo.html> Recuperado el 20 de octubre de 2016.
- Hilmes, M., Loviglio, J. (eds.) (2002). *Radio Reader. Essays in the Cultural History of Radio*. London: Routledge.
- Soengas, X. (2013). Retos de la radio en los escenarios de la convergencia Digital, en: *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (5), 67-89.
- Loviglio, J. y Hilmes, M. (eds.) (2013). *Radio's New Wave*. London: Routledge.
- McHugh, S. (2016). How Podcasting is Changing the Audio Storytelling Genre. *Radio Journal. International Studies in Broadcasting & Audio Media*, 14 (1) 65-82.
- Morgado, B. y López, E. (2016). Arte, sonido e Internet. El Net.Sound Art frente a la experimentación sonora de las vanguardias y neovanguardias. *Universum*, 31 (1), 191-208.
- Neumark, N. (2006). Different Place Different Times: Exploring the Possibilities of Cross Platform Radio: Convergence. *The International Journal of New Media Technologies*, (12), 213-224.
- Orero, P., Pereira, A.M. y Utray, F. (2007). Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España. *Trans*, (2), 31-43.
- Piñero, T. (2015). Los *Radio Studies* en España. Tres décadas de investigación en las revistas académicas de Comunicación. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 21 (2), 1169-1188.
- Piñero-Otero, T. y Videla Rodríguez, J. (2013). La participación de los Portabilidad. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación*, (5), 67-89.
- Wildfeuer, J. (2014). *Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. New York: Routledge.

⁹ Enlaces de estas series en <http://www.thisamericanlife.org/> , <https://serialpodcast.org/> y <http://www.radiolab.org/> Recuperados el 22 de octubre de 2016.

Cómo citar este artículo en bibliografías – How to cite this article in bibliographies / references:

GUARINOS, V. (2017): “La ficción monumental de la radio actual en España. Las adaptaciones sonoras cinematográficas”. *En Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, vol. 4, número 7, pp. 138-147.